

**«Школа Герберта»
в английской поэзии XVII века**

В английской лирической поэзии XVII в. до эпохи Реставрации довольно четко прослеживаются два направления. Традиционно поэтов этого периода делят на «метафизиков» и «кавалеров». У истоков этих линий стоят две крупнейшие фигуры — Джон Донн и Бен Джонсон, реформировавшие елизаветинский стих и заложившие основу эволюции поэтической культуры в сторону барокко и классицизма. Впрочем, хотя для большинства метафизиков новаторская поэтика Донна служила более определенным «маяком», чем для кавалеров — стиль Джонсона, об однозначной зависимости не приходится говорить ни в том, ни в другом случае. Но все же опора на индивидуальное начало, ориентация на свой личный опыт, а также пристрастие к интеллектуальной рефлексии и, в сфере стилистики, к парадоксам и сложным метафорам отличают метафизиков и характеризуют их как «наследников Донна»¹, хотя их последние произведения на три четверти века отстоят от первых его стихов.

Среди метафизиков было больше крупных фигур, а значит, и диапазон их творческих манер был шире, чем у кавалеров, которые к тому же жили и писали примерно в одно время, принадлежа к одному обществу. На наш взгляд, в метафизической школе можно, с известной долей условности, выделить особую группу поэтов, отличающихся преимущественным вниманием к религиозной сфере человеческого сознания. Подобные оговорки необходимы, ибо религия была одной из важнейших составляющих жизненного уклада каждого человека, особенно в Англии середины XVII в., где бушевали политические распри и войны, вызванные не в малой степени религиозными разногласиями. Стихи на религиозные темы писали практически все поэты той поры, в том числе и кавалеры. Однако метафизики Джордж Герберт и Томас Траэрс вообще не писали никакой другой лирики, а у Ричарда Крэншо и Генри Вона она составляет большую и притом лучшую

и наиболее характерную часть их литературного наследия. По нашему мнению, творчество этих четырех поэтов может быть рассмотрено как особая ветвь в общей метафизической традиции. У ее истоков стоит, безусловно, Донн, автор «Священных сонетов» и религиозных гимнов, однако она обладает значительно большей автономностью, чем гипотетическая группа «светских» метафизиков — Э. Герберт, Г. Кинг, А. Каули и др. Ни в коей мере не желая преуменьшить значение Донна, мы все же не склонны включать его в первую группу, так как убеждены, что влияние Герберта на английскую религиозную, в том числе и метафизическую поэзию середины XVII в. вполне соизмеримо с общим влиянием первого из метафизиков.

Джордж Герберт (1593—1633) — один из наиболее видных английских поэтов XVII в. Ему принадлежит единственная книга английских стихов «Храм» («The Temple»), состоящая из двух поэм, которые начинают и завершают ее (соответственно «Паперть» и «Воинствующая Церковь»), и примерно 160 лирических стихотворений, объединенных заголовком «Церковь» и составляющих центральную часть. «Храм» вышел в свет в год смерти поэта и поныне регулярно переиздается и служит предметом пристального внимания литературоведов: на сегодняшний день имеется уже более 30 монографий о его творчестве. Читателей и ученых привлекают прежде всего две особенности его поэзии: во-первых, Герберт писал только религиозную лирику; во-вторых, он был всегда откровенно нацелен на эксперимент в области формы стиха.

За несколько лет до смерти он принял духовный сан и в последние годы жизни был сельским священником, заслужив добрую славу своим беспримерным благочестием. Но так было не всегда. Сам Герберт охарактеризовал свою поэзию, ставшую отражением его духовной биографии, как «изображение множества конфликтов, в которые моя душа вступала с Богом, прежде чем я сумел подчинить свою волю воле Господа моего Иисуса»². Эти конфликты вылились в поразительное многообразие тематических направлений (в пределах общей религиозной темы) и особенно эмоциональных состояний, зафиксированных в стихотворениях «Храма». Гнев, раскаяние, гордость, стыд, страх, радость, тоска, спокойствие — словом, в них отражен весь эмоциональный спектр внут-

ренной религиозной жизни истинно верующего христианина. Вслед за Донном Герберт сделал человеческую душу главным предметом религиозной лирики (в XVI в. им был сам Бог) и пошел еще дальше: почти освободил ее от спекулятивных рассуждений на абстрактно-теологические темы, нередких у Донна. Его мало интересуют конфессиональные различия, и, хотя он принадлежал к англиканской церкви, в «Храме» почти нет полемики с пуританством или католицизмом.

Лирический герой Герберта четко отделен от личности автора, т. к. в его системе ценностей общее безусловно доминирует над индивидуальным и жизнь одного истинного христианина мало чем отличается от жизни другого. Во всех его трудах прослеживается единый принцип личного самоотстранения перед универсальностью христианского опыта. Лирический герой «Храма» — это любой христианин. При этом Герберт везде предельно искренен, все описанные в книге многочисленные душевные конфликты испытаны им самим и привели его в конце жизни к благочестию, граничащему со святостью. Нечто подобное происходит и с его героем. Преодоление греха, медленное, но неуклонное продвижение к духовному совершенству, к покою, обретаемому в любви Бога, — вот в чем состоит динамика его психологического развития.

Проявляется это прежде всего на уровне композиции книги. Конечно, единого четкого принципа организации более чем полутора сотен стихотворений на разные темы и в разных жанрах, который бы позволил обосновать место каждого из них в сборнике, не существует. Однако многие критики справедливо отмечают тенденцию к сглаживанию противоречий в душе героя по мере приближения к концу «Церкви»³. Завершение же его духовной биографии недвусмысленно отражено в пяти последних стихотворениях, расположенных в строгой последовательности, представляющей христианскую эсхатологию: после земной смерти («Death») душа дожидается конца света («Dooms-day»), отправляется на Страшный Суд («Judgement») и после оправдательного приговора переносится на Небеса («Heaven»), где сливается с Богом в вечной любви («Love» III). Это идейная кульминация всей книги.

Нередко и отдельные стихотворения свидетельствуют о том же. Обычно в каждом из них фиксируется какой-то один момент ду-

ховного опыта, одно эмоциональное состояние. Но иногда герой в финале преодолевает агонию и достигает или хотя бы приближается к умиротворению. Такие стихотворения принадлежат к числу наиболее известных и удачных, так как в них концентрированно выражена самая суть религиозного опыта христианина.

«Ярмо» («The Collar») — одно из самых ярких воплощений бунта героя против Бога: «I struck the board and cry'd, No more. / I will abroad. / What? shall I ever sigh and pine? / My lines and life are free; free as the roe, / Loose as the winde, as large as store» (1—5)⁴. Эта горячая, немного сумбурная речь длится почти до самого конца стихотворения (36 строк), но в финале вмешательство Бога производит необычайный эффект: «But as I rav'd and grew more fierce and wilde / At every word, / Me thoughts I heard one calling, **Child**: / And I reply'd, **My Lord**» (33—36). Буря чувств в душе героя была вызвана не столько осознанием своей несвободы, сколько ощущением богооставленности, и стоило Богу напомнить о себе, как шторм обратился в штиль.

Чем же был для Герберта Бог? В «Храме» Он предстает как воплощение гнева, справедливости, воли, порядка, власти. Для эстетической концепции Герберта крайне важно представление о Боге как о Творце. Но прежде всего Он — наша опора, помощник, друг, разрешающий все наши духовные трудности. Суть Бога в поэзии Герберта выражена одним словом — Любовь, куда входят и чудо близости, и милосердие, и нежность. Острое осознание всепроникающего греха не мешает лирическому герою всегда быть уверенным в своем спасении, ибо он не сомневается в том, что Бог его любит.

Теория религиозной лирики почти не разработана, особенно в отечественной науке. Один из немногих принятых принципов ее типологии основывается на том, какая стадия религиозного опыта человека отражается в стихотворении. Стадий этих выделяют обычно три: медитация, иногда помогающая вхождению в молитвенное состояние, собственно молитва и затем у очень немногих людей, обладающих особым даром, — мистическое озарение, переживаемое как ощущение живого соприкосновения души с божеством. Соответственно можно говорить о поэзии религиозной медитации, поэтических молитвах и стихах, отражающих мисти-

ческий опыт (примеры последнего — Хуан де ла Крус, Ангелус Силезиус, Уильям Блейк, Даниил Андреев). Большинство стихотворений Герберта относится ко второму типу: это разные виды поэтических молитв (при широком понимании молитвы⁵. Стихотворения «Храма» принципиально диалогичны: в них почти непременно в том или ином виде присутствует Бог либо как собеседник, либо как адресат авторской речи. Встречаются у Герберта и элементы медитации, однако стихотворений, целиком выдержанных в этой структуре, у него очень немного, не более пяти-шести (например, «Life», «Avarice»). Неохотное обращение к этой форме объясняется, видимо, тем, что она подразумевает рациональное рассуждение; Герберт же, при всем своем интеллекте, не доверял ему, предпочитая описывать живое религиозное чувство. Что касается мистицизма, то это качество невозможно вычленишь в тексте при анализе: приходится лишь строить гипотезы на основании фактов биографии того или иного поэта. Герберт не был мистиком в традиционном смысле слова, так как был слишком привязан к земной, практической стороне религии. Сходство его с мистиками проявляется в ощущении необычайной близости к Богу, иногда немыслимой степени интимности в общении с Ним, выливающейся зачастую в эротических мотивах. Мы не можем утверждать наверняка, был ли у Герберта мистический опыт, но в «Храме» есть стихотворение, описывающее слияние человека с Любовью, в образе которой, конечно, выступает Бог, — это завершающее «Церковь» «Love» III: «You must sit down, sayes Love, and taste my meat: / So I did sit and eat» (17—18; последний образ означает символический акт евхаристии).

Заслуживает пристального внимания отношение Герберта к поэтической форме. Давно уже отмечена антиномичность его взглядов: декларации Герберта по этому поводу существенным образом расходятся с его собственной практикой. Будучи ревностным приверженцем религиозной поэзии, он полагает, что ее язык должен отличаться от языка поэзии светской. Та скомпрометировала себя бесчисленными излишествами в украшениях, витиеватыми образами, остроумными парадоксами; язык религиозных стихов должен быть прост и строг, о чем Герберт заявляет в программном стихотворении «Jordan» I (образ заглавия полемически

противопоставлен языческому Геликону): «Who sayes that fictions onely and false hair / Become a verse? Is there in truth no beautie?.. I envie no mans nightingale or spring; / Nor let them punish me with losse of rime, / Who plainly say, **My God, My King**» (1—2, 13—15). Здесь провозглашается приоритет так называемого «простого стиля» (plain style), который Герберт считал наиболее подходящим для разговоров с Богом и о Боге. Простота как стилевая категория была для него критерием ценности любых аспектов жизни человека — и быта, и искусства⁶. Но все творчество этого неутомимого экспериментатора, арсенал художественных средств которого включал в себя практически все существовавшие на тот момент, а также изобретенные им самим приемы, служит опровержением этой позиции.

Точно таким же парадоксом были постоянные нападки выпускника Кембриджа Герберта на разум⁷. Рациональным измышлениям он безоговорочно предпочитал искренность сердца, но обойтись без них не мог: «When first my lines of heav'nly joyes made mention, / Such was their lustre, they did so excell, / That sought out quaint words, and trim invention; / My thoughts began to burnish, sprout and swell, / Curling with metaphors a plain intention, / Decking the sense, as if it were to sell» («Jordan» II, 1—6).

Герберт, очевидно, по природе был склонен к формальной упорядоченности, что проявилось также и в его повышенном внимании к земным аспектам религии, в частности, к церковным обрядам. Свои стихи он считал «ответным даром» Богу, подарившему человеку жизнь и всю вселенную. Безыскусность молитвы — скорее достоинство, чем недостаток, но обладатель поэтического таланта обязан использовать все свое мастерство, чтобы его дар был достоин адресата. Дело не в том, чтобы отказаться от поэтических изысков, а в том, чтобы применить их должным образом. **Каким же?**

При всей своей страсти к эксперименту Герберт был сторонником концепции строгой формы, которая, согласно распространенному в ту эпоху убеждению, являлась принципом сотворения Богом бытия из ничего. Гармония и упорядоченность мира, по учению отцов церкви, являются Божественное благо. Принцип этот универсален, ему подчиняются все сферы жизни. Долг по-

эта — постичь и передать Божественную форму, то есть из хаоса собственного опыта и инертной языковой массы создать произведение искусства, в котором эта форма отразится и станет видимой.

Герберт, однако, осознавал еще один аспект идеи Божественной формы. Мир, сотворенный Богом, поразительно многолик. В нем воплощено бесконечное количество форм, и это также должно найти отражение в творчестве поэта. Этот аспект представляет собой как бы антитезис основному содержанию идеи совершенной формы. Такое противоречие очень точно выражает своеобразие творческой личности Герберта, в котором врожденное стремление ко всему новому уравнивалось трезвым рационализмом, привитым в университете. Его желание экспериментировать всегда имеет достаточно широкие, но строгие рамки, не дающие произведению вылиться в нечто бесформенное. Религиозное сознание поэта, тяготеющее к консервации существующих канонов славословия, вступает в конфликт с творческим даром, стремящимся к обновлению традиционных приемов стихотворного языка. Эта борьба прослеживается на всех уровнях поэтики «Храма» и протекает с переменным успехом.

Трехчастная композиция книги (при том, что дидактическая «Паперть» и сатирическая «Воинствующая Церковь», созданные, очевидно, до возникновения замысла «Храма», плохо сочетаются с «Церковью» по жанру и пафосу) говорит о стремлении автора к формальной завершенности большого поэтического ансамбля — возможно, по аналогии с популярным жанром церковной живописи — триптихом. Решающее значение имела здесь религиозная символика цифры «три» (Троица). Образная система «Храма» также свидетельствует о традиционности поэтического мышления Герберта, причем традиция это не елизаветинская, а библейская. Основным образом, как и во всякой религиозной лирике, является образ Бога в разных ипостасях. Многочисленные архитектурные образы (особенно заглавие всей книги) связаны с представлением о Боге-творце. К Библии отсылают образы коммерции, юриспруденции, к ритуальной стороне культа — музыкальные, а также образы с семантикой пищи (евхаристия). Одним из основных средств создания эффекта «простого стиля» являются бытовые образы, также характерные для языка Библии. Многие образы насы-

щены символическим смыслом, который часто позаимствован из того же Писания, например, один из наиболее принципиальных для Герберта символ каменного сердца (см.: Иез., 36 : 26; 2 Кор., 3 : 3).

Обратные тенденции проявляются в других приемах. Типично барочная риторика разнообразных сложных, в том числе развернутых метафор и сравнений, так называемых концептов; необычных эмблем, где роль рисунка играет предметный заголовок; наконец, аллегорических сюжетов, куда автор ухитряется поместить лирическое «я», — все это абсолютно не соответствует «простому стилю».

Герберт писал чаще всего разноstopным ямбом и хореем, причем у него встречаются строчки практически всех видов, но, скажем, шестистопный ямб не встречается ни разу. Поэт создал более ста видов строф, причудливо сочетая длину строки со схемой рифм, — и вместе с тем питал пристрастие к жесткой форме сонета, используя лишь два из известных типов сонетной рифмовки. Таким образом, на уровне стихотворной техники видно равновесие, хотя и неустойчивое, этих двух противоположных установок.

Религиозные поэты середины XVII в. во многом опирались на предшественников. Но авторитет Донна зиждился на его светских стихах, где его творческий дар раскрылся практически полностью. Без религиозных стихов его литературное воздействие на следующее поколение ничуть бы не ослабло. Даже Герберт, ближайший последователь, заимствовал у него только самые общие черты метафизической манеры. Цель Донна в религиозной лирике — разобраться в собственных отношениях с Богом, в «Храме» же постоянно ощутима социальная сверхзадача: поэт стремится на собственном примере показать другим путь духовного обновления. Уже в этом отношении Герберт был ближе новым религиозным поэтам; их преемственная связь с Донном осуществлялась главным образом через его посредство.

Кроме того, в ту эпоху (и вплоть до конца XIX в.) едва ли не единственным критерием ценности религиозной поэзии было благочестивое содержание. Совершенно очевидно, что в годы идеологической экспансии пуританства лирика «Храма» безусловно выигрывала перед лирикой «Священных сонетов», которые, будучи

сами по себе далеки от идеала благочестия, в сознании радикально настроенных пуритан должны были совершенно перекрывать более широко известными светскими стихами того же автора. Герберт же удовлетворял всем вкусам — от пуритан до католиков.

Подражания «Храму» появились уже через несколько лет после его опубликования. Кристофер Гарвей в 1640 г. выпустил сборник «Синагога, или Тень от Храма. В подражание Джорджу Герберту». Не обладая поэтическим талантом, Гарвей механически выбирает внешние особенности «Храма», перенося из него в «Синагогу» темы, мотивы, строфические схемы, ритмы. Индивидуальным чувством его стихи не проникнуты. От описания личного духовного опыта, в котором нет гербертовской искренности, он стремится побыстрее перейти к морализаторскому финалу. Подобных подражателей у Герберта было в XVII в. немало⁸. Гарвею удалось наиболее последовательно выдержать близкую имитацию и, несмотря на отсутствие поэтической силы и прелести, добиться того, что два века в сознании обычного читателя «Синагога» стояла рядом с «Храмом» и еще во второй половине XIX в. печаталась с ним вместе, что говорит больше о вкусах эпохи, чем о ценности книги.

Поэзия религиозных метафизиков, истинных наследников Герберта, помимо высоких художественных достоинств, отличалась и куда большим своеобразием. В 1646 г. вышел в свет стихотворный сборник Ричарда Крэшо (1612—1649) «Ступени к Храму» («Steps to the Temple»). Совершенно необычный для Англии XVII в. характер творчества этого мастера, порвавшего с национальной традицией и обратившегося в поисках образцов к континентальной барочной литературе, стал у некоторых критиков основанием для сомнений в справедливости отнесения его к метафизической школе.

Сын ревностного пуританского священника, Крэшо тем не менее довольно рано, во время учебы в Кембридже, попал в среду консервативного крыла англиканской церкви, так называемого «высокого англиканства». Едва ли не решающую роль в формировании его взглядов сыграли несколько визитов (первый — в 1632 г.) и тесное общение с Николасом Ферраром, видным деятелем англиканства и близким другом Герберта. Не исключено, что Крэшо

много слышал о Герберте еще при его жизни, и уж, во всяком случае, не мог не читать «Храма», если не в рукописи, имевшейся у Феррара, то в осуществленном им же первом издании 1633 г. Первый его сборник «Книга священных эпиграмм» («*Epigrammatum Sacrorum Liber*») вышел в 1634 г. и состоял из латинских стихов на евангельские сюжеты. Уже здесь проявились нехарактерные для этого жанра красочная описательность и изысканная образность, которые станут позднее основными чертами стиля Крэшо. В первой половине 1640-х гг., когда начались гонения пуритан на приверженцев других конфессий, он эмигрировал во Францию, а затем перебрался в Италию, где и умер. Неизвестно точно, когда он принял католичество, однако ясно, что это был закономерный итог духовного развития поэта.

Уже в названии главного сборника Крэшо «Ступени к Храму» содержится ссылка на Герберта. Анонимный автор предисловия ко второму изданию 1648 г. приравнивает его к Герберту на том основании, что оба они «обратились к прежней поэзии, вернули ей первозданный смысл, вновь отослали ее к небесным вратам, откуда она вышла»⁹. Из этого следует, правда, только то, что в середине XVII в. Герберт обладал непреложным авторитетом для всех английских поэтов независимо от уровня таланта. Заглавие сборника Крэшо многие критики считают просто свидетельством пиетета и единственным, что связывает двух художников слова. Действительно, отличия стихов Крэшо от поэзии первых метафизиков разительны, и самое принципиальное состоит в явном и недвусмысленном преобладании в них эмоционального начала. Как бы ни были сильны эмоции у Герберта и тем более у Донна, разум все же непременно доминирует над ними. Природная же склонность Крэшо к чувственным впечатлениям, которая, по-видимому, была первопричиной эволюции поэта в сторону католицизма, обусловила и его орнаментальный стиль с характерной яркой образностью.

Поиски духовно близких художественных школ привели его к итальянскому маринизму и испанской литературе золотого века. Различие между английской метафизической и романской барочной традициями легко проследить, если сравнить два произведения на одну и ту же тему. Орнаментализм школы Марино блестяще

воплощен Крэшо в стихотворении «The Weeper» о Марии Магдалине. У Донна теме плача посвящено «A Valediction: of Weeping». В первой строфе Донн дает несколько ярких метафор, но нигде не сосредотачивается исключительно на слезах, делая их лишь связующим звеном между героем и героиней. Во второй строфе он развертывает единственную метафору: слеза — земной шар. Наконец, третья подводит логический итог рассуждениям и завершается выводом, касающимся только отношений героев: «Since thou and I sigh one anothers breath, / Who e'r sighes most, is cruellest, and hasts the others death».

«The Weeper» Крэшо строится совершенно иначе. Ссылка на героиню и само имя Магдалины появляются лишь раз, в первой строфе. На всем протяжении стихотворения (31 строфа) поэт описывает ее слезы, проводя самые неожиданные сравнения: «But can these fair flouds bee / Friends with the bosom fires that fill thee? / Can so great flames agree / Eternall teares should thus distill thee? / O flouds, O fires, O suns, O showers, / Mixt, and made friends by loves sweet powers»¹⁰. «Все эти образы следуют друг за другом, подобно бусинкам, нанизанным на нитку. Строфы “Плачущей” можно менять местами или даже сокращать без особого ущерба для смысла стихотворения»¹¹. Неудивительно отсутствие четкого финала: традиционной логике композиции здесь места нет.

Такая сосредоточенность на образе влечет за собой и другие особенности поэзии Крэшо. Поскольку предмет изображения восхищает и волнует его сам по себе, он, в отличие от других метафизиков, мало обращает внимания на собственную личность. Читая Донна и Герберта, мы воспринимаем предметное содержание через посредство лирического героя, который, несколько дистанцируясь от объекта, передает собственные мысли. Предмет изображения провоцирует его на размышления о самом себе: «O my chief good, / How shall I measure out thy blood? / How shall I count Thee befell, / And each grief tell?» (G. Herbert, «Good Friday», 1—4).

Герой Герберта занят здесь не столько бедствиями, скорбями и ранами Христа, сколько собственным к ним отношением. Аффектированный герой Крэшо в той же ситуации стремится максимально отвлечься от своей индивидуальности, слиться с живыми ранами Спасителя: «O these wakeful wounds of thine! / Are they mouths? or are they eyes? / Be they mouths, or be they eyne, / Each bleeding

part some one supplies» («On the Wounds of Our Crucified Lord», 1—4)¹².

Эмоции Крэшо отличаются не только степенью своей интенсивности, но и качественно. Если Донна в «Священных сонетах» терзают страх, отчаяние, муки раскаяния, а в поздних его гимнах царит спокойствие, достигнутое ценой тяжких страданий, если Герберта характеризуют прежде всего перепады эмоциональных состояний, то преобладающее настроение Крэшо — восторг, экстаз, который вызывают у него причины даже самые неадекватные, вплоть до слез Магдалины и окровавленного тела Христа.

Иначе, чем в случае с Донном и Гербертом, следует решать вопрос и о мистицизме Крэшо. Если первые постоянно ощущают дистанцию между собой и Богом и лишь в «Love» III Герберт индизинисательно говорит о полном слиянии с Ним, то Крэшо не раз дает описание опыта, очень близкого к мистическому. Но особенность этого мистицизма — в его несамостоятельности. Известно, что поэт увлекался трудами испанских мистиков и посвятил несколько стихотворений Тересе де Хесус, одно из которых, «The Flaming Heart», где воспроизводится известное экстатическое видение святой Тересы, многие критики считают лучшим произведением Крэшо. Здесь особенно ярко видно, что характерный для католических мистиков экстаз был у него результатом не собственного просветления, а искреннего сопереживания озарению другого.

«The Flaming Heart» интересно также тем, что в описании религиозной экзальтации явственно просвечивают эротические мотивы. Мистика и эротика сливаются здесь в неразрывное единство, и это вовсе не парадокс. Данной ветви католической мистики эротика не была чужеродна, она составляла ее естественную часть. Сам характер видения Тересы (серафим, пронзающий ее сердце копьем с золотым наконечником) во многом сродни любовному вожделению. У Донна и Герберта имеются явно эротические образы в религиозной лирике, но эти поэты следуют здесь традиции сакральной пародии, подразумевающей сознательное совмещение контрастов, чего у Крэшо нет.

Но, несмотря на все эти различия, мы имеем достаточно оснований, чтобы причислить Крэшо к английской метафизической школе. С поэзией Донна и Герберта он познакомился задолго

до того, как овладел романскими языками. Именно она сформировала его творческое мышление, основой которого была четкая ориентация на парадокс и метафору-концепт. Чувственный образ действительно был главной особенностью его поэтики, а эмоция — первичным творческим импульсом, но самой характерной чертой художественной ткани его стихов был не единичный образ, а их необычное сочетание. Нельзя утверждать, что у Крэшо вовсе отсутствуют логика и интеллект, просто у них иная функция. Экстравагантное сопряжение ярких образов требует логики особого рода. То же можно сказать и о Донне с Гербертом, но если у тех интеллектуальное начало срабатывает до, то у Крэшо — в самый момент «схватывания» концептуального образа. Интеллект у Крэшо служит для обеспечения логической связи, для оправдания странного порядка расположения чувственных ощущений¹³. Наличие рационального контроля у поэта видно уже в том, что он довольно редко впадает в самоцельное жонглирование орнаментальными бессмыслицами; нагнетанием образов он преследует вполне определенную цель — приблизить поэзию к католическому ритуалу.

С Гербертом у Крэшо несколько больше точек соприкосновения, чем с Донном. Несмотря на значительное число светских стихотворений, в истории английской поэзии Крэшо, в отличие от Донна и подобно Герберту, остался все же своей религиозной лирикой, которая лучше соответствовала особенностям его таланта. Его художественная мысль, как и у Герберта, основывается на уже готовых религиозных предпосылках; оба поэта не имели склонности к теологическим спорам, и проблема конфессиональной принадлежности не стояла перед ними так остро, как перед Донном. И у Крэшо, и у Герберта образная система носила абстрактно-символический характер, отсюда описываемые ими драматические ситуации занимали значительно менее определенное место во времени и пространстве, чем у Донна.

Крэшо заимствовал у Герберта и некоторые черты его фразеологии: «Lord, what is man? why should he cost thee / So deare? what had his ruine lost thee? / Lord, what is man, that thou hast over-bought / So much a thing of nought?» («Charitas Nimia: or the Deare Bargain», 1—4)¹⁴. Герберт нередко открывает стихотворение серией риториче-

ческих вопросов (см., например, начало «Jordan» I), а образы торговли входят у него в число основных при передаче специфики отношений Бога и человека («Vanitie» II, «Sunday», «Obedience», «Redemption» и др.). Близка Герберту и сама проблема несоответствия между любовью Бога и недостойным поведением человека. И хотя «Charitas Nimia» не самое типичное для Крэшо стихотворение, оно все же подтверждает, что поэт принадлежит к религиозной, «гербертовской» ветви метафизической школы.

Следующий ее представитель, Генри Возн (1621/2—1695), в своей зрелой поэзии более откровенно проявил себя как наследник гербертовских художественных идей. Уроженец Уэльса (как и Герберт), Возн после учебы в Оксфорде некоторое время участвовал в начавшейся гражданской войне на стороне роялистов, но вскоре оставил арену большой истории и уехал на родину, где стал сельским врачом и провел оставшиеся ему полвека в уединении. В первых двух книгах его стихов, написанных до 1647 г., не было ничего примечательного: они состояли из подражаний Джонсону и кавалерам. Тем удивительнее тот факт, что в 1650 г. появился «Кремень искросыплющий» («Silex Scintillans») — книга превосходной лирики, на которой целиком основывается поэтическая репутация Возна. Этот внезапный творческий прорыв второй половины 1640-х гг. критики объясняют по-разному. Поскольку поэт в предисловии ко второму изданию «Кремня» 1655 г. вслух отрекся от своих ранних светских стихов и с тех пор писал исключительно религиозную лирику, событие это можно сравнить с религиозным обращением. В качестве возможных причин называют смерть его брата Уильяма в 1648 г., собственную тяжелую болезнь, влияние философии герметизма через посредство другого брата, Томаса; наконец, особенно внимательное чтение Библии, реминисценциями из которой переполнен «Кремень».

Вероятно, все эти события сыграли свою роль в изменении мировоззрения Возна. Под их воздействием усилились его религиозные наклонности, но их одних вряд ли было бы достаточно, чтобы способствовать рождению нового религиозного поэта. «Храм» Герберта, либо впервые прочитанный, либо пристально изученный им в эту пору, стал для него ориентиром, помог найти собственную тему и язык. Влияние Герберта чувствуется уже

в заглавии «Кремня». Как явствует из эмблемы, помещенной Возном на титульном листе первого издания, под этим образом он имел в виду каменное сердце, которое Бог разбивает огненной стрелой, высекая из него искры. Но каменное сердце — один из сквозных символов в книге Герберта. Подзаголовок же «Кремня» — «Sacred Poems and Private Ejaculations» — в точности повторяет подзаголовок «Храма».

Внутри книги ее формально производный характер ощущается повсюду. Большинство заглавий стихотворений, как и у Герберта, состоят из одного существительного, 26 из них совпадают с названиями из «Храма». Возн заимствует отдельные темы, образы, тропы, даже фразы и целые строки в виде сознательного цитирования. По подсчетам критиков, около 60 стихотворений (почти половина всего «Кремня») содержат прямые аллюзии примерно на 50 вещей из «Храма»¹⁵. Ф. Хатчинсон имел немалые основания утверждать, что Возн и Герберт — самый яркий случай усвоения одним поэтом творчества другого в истории английской литературы¹⁶.

И все-таки «Кремень искросыплющий» никак нельзя считать лишь подражанием «Храму». Герберт только указал Возну его путь в поэзии и наметил основные вехи, например, принцип использования в религиозных стихах образов, взятых из обыденной жизни. Все, что Возн брал у своего старшего современника, он преломлял через собственный темперамент, тип художественного видения, отличавшийся неподдельным своеобразием; помещал в иной контекст, характерный для его мировосприятия, и в итоге видоизменял нередко до неузнаваемости. Показательно, что со временем Возн все больше освобождался от этой зависимости: во втором томе «Кремня» прямых реминисценций из Герберта в четыре раза меньше¹⁷. Впрочем, и в первом из 26 стихотворений, повторяющих гербертовские заглавия, лишь 7 или 8 имеют еще хоть что-то общее со своими формальными параллелями из «Храма», обычно тему или схему строфы. В подобных параллелях наиболее рельефно выступает своеобразие идей и принципов Возна. Так, во вступительном стихотворении «The Dedication» каждый поэт определяет свою концепцию поэзии. Герберт подчеркивает вторичность своих усилий и самостоятельный характер плодов своего и в то же

время чужого труда: «Lord, my first fruits present themselves to thee; / Yet not mine neither: for from thee they came, / And must return. Accept of them and me, / And make us strive, who shall sing best thy name»¹⁸. Этого момента совершенно нет у Возна, который связывает свое вдохновение прежде всего с жертвой Христа: «My God, thou that didst dye for me, / These thy deaths fruits I offer thee. / Death that to me was life and light / But darke, and deep pangs to thy sight»¹⁹.

Возну чужд дух состязательности, в его стихах, в отличие от гербертовских, нет явно выраженного адресата. Одну из наиболее описательных своих вещей, «Map», Герберт все же начинает обращением к Богу и завершает молитвой. Возн одноименное стихотворение от начала до конца выдерживает в строго рефлексивном тоне. Здесь хорошо видна и некоторая разница в их религиозном понимании человека. У Герберта — это недостойный слуга, освобожденный Богом от чувства вины и «комплекса неполноценности». Человек Возна — изгнанник, обреченный на скитания и жаждущий вернуться домой (мотив, встречающийся и у Герберта, — «The Pilgrimage», «The Pulley»).

У Возна не столь личностное ощущение Бога, как у остальных метафизиков. Он не акцентирует внимание на человеческой стороне природы Христа. Религиозный опыт совпал для него с созерцанием окружающего мира, образы природы он понимал как отражение феноменов из области трансцендентного. Поэтому и концепция поэтической формы у него другая, нежели у Герберта. Унаследовав общую идею книги религиозных стихотворений, соотнесенных друг с другом целостным замыслом, Возн создал нечто гораздо более свободное по структуре. «Храм» организован вокруг архитектурных, календарных и литургических образов. Для Возна же храм — это вся вселенная. Если Герберт добивается устойчивого равновесия идей строгости и многообразия, то у Возна явно доминирует последняя. Форма вообще мало интересовала его, и, хотя он перенял у Герберта некоторые образцы, они не кажутся неотъемлемым элементом общего строя его поэзии. Нередко он начинает стихотворение строгой строфой, а затем переходит на куплеты ямба, порой вольного. Логическая структура уступает у него место ассоциативной, с этим связана и чисто художественная неровность его поэзии. Герберт — автор многих удачных сти-

хотворений; Возна можно считать мастером «короткого полета» — строф, строк и фраз. Он отлично чувствует музыку стиха, и порой отдельные его пассажи могут превзойти по силе воздействия на читателя и Герберта, и Донна, но ему редко удается выдержать этот уровень до конца.

Не был Возн и остроумцем. Концептуальные метафоры у него встречаются довольно часто, но производят впечатление чего-то не вполне естественного, наносного, особенно в ранней поэзии, где они кажутся принятой игрой, модой, а не продуктом оригинального мышления. Возну удалось подойти к «простому стилю» ближе, чем Герберту, хотя он и не проповедовал его специально.

В отличие от старших метафизиков, Возн обладал истинным мистическим опытом, обусловившим характерный для него индивидуализм. Герберт сознательно воспроизводил в своих стихах духовный мир обычного христианина. Крэшо для познания Божества необходимо было слиться воедино с душой, имевшей этот опыт. Переживания Возна зачастую свойственны только ему, и, если отвлечься от их мистических свойств, это главная причина того, что его считают самым «лирическим» из религиозных поэтов-метафизиков в позднейшем, романтическом смысле слова. Отсюда и постоянные в критике сопоставления с Вордсвортом, с которым у него действительно немало общего в оценке роли детства и восприятия природы (Возн был певцом сельской жизни и природы, которую с детства прекрасно чувствовал и любил).

Возможно, мистическая направленность душевных движений Возна связана с тем, что его сенсорные способности были развиты значительно сильнее, чем аналитические. Сам по себе мистический опыт является для него прежде всего зрительно-конкретным видением: «I saw Eternity the other night / Like a great Ring of pure and endless light / All calm, as it was bright, / And round beneath it, Time in hours, days, years / Driv'n by the spheres / Like a vast shadow mov'd, in which the world / And all her train were hurl'd...» («The World»)²⁰. Когда в следующих строках поэт пытается осмыслить только что испытанное прозрение, стихотворение много теряет в поэтической силе.

На первый взгляд психологическая основа поэзии Возна стабильна и однородна. В его стихах мы не найдем таких кричащих внутренних разногласий, как во многих произведениях Донна

и Герберта. «Постоянство непостоянности» можно считать одной из основных черт поэтики метафизиков, и Возн, казалось бы, отходит и здесь от их традиции, но на самом деле это не совсем так. В настроениях, питающих лирику «Кремня искросыплющего», есть одно существенное противоречие. Оно не столь заметно, так как Возн нигде его не подчеркивает и вообще не подвергает свой душевный мир логическому анализу, а потому разнонаправленные тенденции мирно сосуществуют на его страницах. С одной стороны, его герой ощущает себя духовным изгнанником, страшится отчуждения от Бога, тоскует по утраченному миру детской невинности и особенно по «золотому веку» человечества, по земному раю. С другой — мало кто из религиозных поэтов с такой проникновенной силой и искренней радостью живописал Божественное присутствие во вселенной, частью которой является мир материальной природы. Мотивы тоски, сближающие его с Донном, проявляются ярче всего в стихотворениях, навеянных политическими событиями, где отчетливо видна связь с современностью («The Law and the Gospels»). Чувство радости, напоминающее Крэшо, хотя нигде не доходящее до экстаза, особенно характерно для мистических стихов, но никогда не исчезает из его поэзии совсем. Ощущение постоянной мистической близости к Богу вполне сопоставимо с гербертовским чувством уверенности в грядущем спасении. И эта психологическая общность роднит Возна с Гербертом гораздо убедительнее, чем все формальные заимствования и аллюзии.

Творчество Томаса Траэрна (1637—1674) приходится уже на годы Реставрации, его считают «запоздалым метафизиком», и кризис этого направления, наметившийся уже у Крэшо и Возна, в стихах Траэрна обретает явственные очертания. Как писатель он был довольно плодовит, но при жизни почти ничего не опубликовал и был неизвестен публике, поэтому, когда в конце XIX в. была обнаружена основная часть его наследия, рукописи не сразу были верно атрибутированы.

Траэрна обычно сравнивают с Возном. Валлийцы по происхождению, они жили вдалеке от столицы, оба были мистиками и отражали свой опыт в стихах, близких по тематике и религиозному тону. Правда, по темпераменту жизнерадостный Траэрен совсем не похож на сдержанного Возна. Весьма, однако, вероятно, что младший знал поэзию старшего и отталкивался от нее в сво-

ем творчестве, еще более эксцентричном и личностном. Мистицизм его был глубже и вместе с тем рациональнее, чем у Возна. Он столь же восторженно приветствовал незамутненность детского видения, однако не склонен был недооценивать интеллект взрослого человека, точные знания которого позволяют ему видеть истинную подоплеку вещей. Возн и ТраэРН перебрасывают мост от метафизиков к романтикам, но если первый напоминает Вордсворта, то второй скорее предвосхищает Блейка с его мистической диалектикой невинности и познания: «How like an angel came I down! / How bright are all things here! / When first among his Works I did appear, / O how their GLORY me did crown! / The world resembled his eternity, / In which my soul did walk, / And everything that I did see / Did with me talk» («Wonder»)²¹.

Многие черты творческого сознания и художественной практики Траэрна связывают его с ранними метафизиками. А. Клементс полагает, что, несмотря на элементы сходства со многими мастерами, от Уайета до Мильтона, самое сильное литературное влияние на Траэрна (после, разумеется, Библии) оказала поэзия Герберта²². В стихотворении «The Author to the Critical Perusal», излагая свои художественные принципы, ТраэРН открыто ссылается на декларации Герберта в «Jordan» I и II: «No curling Metaphors that gild the Sense, / Nor Pictures here, nor painted Eloquence; / No florid Streams of Superficial Gems, / But real Crowns and Thrones and Diadems! / That Gold on Gold should hiding shining ly / May well be reckon'd baser Heraldry»²³. При этом, в отличие от Герберта, он сумел превратить их в жизнь: его стиль значительно строже, и в метафорах он избегает сопоставления крайностей. Впрочем, концептуальное мышление было свойственно его мистическому сознанию: за большинством его концептов-символов стоит убеждение в глубинном тождестве конечного и бесконечного.

Поэтический сборник Траэрна, не имевший авторского заглавия и известный как «Фолио Доубелла» по имени первого издателя, — это не собрание разрозненных стихотворений, а именно книга стихов, объединенных, помимо общей темы, сквозными образами. Принцип композиции напоминает гербертовский, с учетом своеобразия отраженного в нем религиозно-мистического опыта. Так, книгу завершает апокалиптическое видение, следующее за длинной серией стихотворений, изображающих экстатическое

созерцание открывшихся герою истин. К форме Траэрни был равнодушен, и мы не найдем в его стихах такого многообразия приемов, как у Герберта. Пожалуй, единственное, что он в этой области унаследовал, — сложная строфа, причем если у Герберта средняя длина строфы — шесть строк, то у Траэрна она увеличивается до восьми-десяти (эта тенденция заметна и у Возна).

Траэрни — фигура переходная в нескольких смыслах. Внутри своего творчества он сочетает ностальгические воспоминания о детстве с пророческой устремленностью в будущее. В контексте эпохи он, критически относясь к поэтическому инвентарю своих прямых предшественников, заглядывает в новый литературный период, век Драйдена и Поупа. Однако религиозный материал, глубинные творческие импульсы и художественные традиции дают все основания отнести его к последователям Донна и Герберта.

Траэрном завершилась религиозная ветвь метафизической школы. Но репутация Герберта как образцового религиозного поэта сохранялась еще долгое время. Уже в конце XVII в. его принципы отразились в творчестве новоанглийского поэта Эдварда Тэйлора, который позаимствовал из «Храма» строфические схемы, ритмы, образы и некоторые идеи. Этот случай особенно интересен тем, что элементы метафизической поэтики младший поэт усваивал через посредство лишь одного автора; зависимость от Герберта была, таким образом, «чистой», его влияние не смешивалось с влиянием Донна и других метафизиков. В XVIII в., когда в английской поэзии доминировала классицистическая эстетика, у Герберта было мало благожелательных читателей. Среди немногих исключений можно отметить Чарлза Уэсли, который возродил жанр церковного гимна и переработал в соответствующем духе несколько его стихотворений.

По-видимому, последним истинным наследником поэтической традиции Герберта нужно считать Дж. М. Хопкинса, не только чрезвычайно его ценившего, но и также сочетавшего в своем творчестве искренний религиозный пыл со страстью к формальному эксперименту. Следы влияния Герберта заметны у К. Россетти, Ф. Томпсона, Г. Торо, Э. Дикинсон, а в XX в. — у Т. С. Элиота и Д. Томаса. Однако о «школе Герберта» можно говорить, пусть условно, лишь применительно к XVII в. Поэт не был простым проводником идей и принципов Донна, чья лирика была для его

самобытного дара лишь одной из опор, притом менее значимой по сравнению с Библией. Он породил целую когорту эпигонов, подражавших исключительно ему, и, что, конечно, неизмеримо важнее, стал во главе плеяды, пусть небольшой, талантливых религиозных поэтов-метафизиков, вполне сознававших и не скрывавших свою преемственность по отношению к Джорджу Герберту.

¹ *Summers J. H.* The Heirs of Donne and Jonson. N. Y. ; L., 1970.

² Цит. по: *Горбунов А. Н.* Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII вв. М., 1993. С. 153.

³ См., например: *Martz L. L.* The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century. New Haven, 1954. P. 309; *Stewart S. George Herbert.* Boston, 1986. P. 90—105/

⁴ Все цитаты из Дж. Герберта даются по: *Herbert G.* The English Poems of George Herbert. L., 1975; из Дж. Донна — по: *Donne J.* The Works of John Donne. Ware, 1994 (страницы не указываются ввиду многочисленности изданий). Римские цифры после некоторых названий означают порядковые номера одноименных стихотворений, арабские после заглавий или цитат — номера строк.

⁵ См.: *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта. М., 1993. С. 345 и далее.

⁶ *Gallagher M. P.* Rhetoric, Style and George Herbert // The J. of English Literary History. 1970. Vol. 37, № 4. P. 516.

⁷ *Strier R.* Love Known: Theology and Experience in George Herbert's Poetry. Chicago, 1983. P. 29—51.

⁸ См.: *Stewart S. George Herbert.* Boston, 1986. P. 128—140.

⁹ Цит. по: *Warren A.* Richard Crashaw. A Study in Baroque Sensibility. L., 1956. P. 112.

¹⁰ *Donne J.* The Works of John Donne. P. 131.

¹¹ *Горбунов А. Н.* Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII вв. С. 174.

¹² *Crashaw R.* The Complete Poetry of Richard Crashaw. N. Y., 1970. P. 24.

¹³ См.: *Bennett J.* Four Metaphysical Poets. N. Y., 1960. P. 104—105.

¹⁴ *Crashaw R.* The Complete Poetry of Richard Crashaw. P. 48.

¹⁵ См.: *Friedenreich K.* Henry Vaughan. Boston, 1978. P. 122.

¹⁶ См.: *Hutchinson F. E.* Introduction // The Works of George Herbert. Oxford, 1941. P. XLII.

¹⁷ См.: *Pettet E. C.* Of Paradise and Light. A Study in Vaughan's «Silex Scintillans». Cambridge, 1960. P. 64.

¹⁸ *Vaughan H.* The Complete Poetry of Henry Vaughan. N. Y., 1965. P. 32.

¹⁹ Ibid. P. 138.

²⁰ Ibid. P. 231.

²¹ *Traherne T.* Poems, Centuries and Three Thankgivings. L., 1966. P. 6.

²² *Clements A. L.* The Mystical Poetry of Thomas Traherne. Cambridge (Mass.), 1969. P. 95.

²³ *Traherne T.* Poems, Centuries and Three Thankgivings. P. 3.